

NERVAL Y BRASSAÏ: PARIS NOCTAMBULE**Nerval and Brassai: Paris Noctambule**

Autor: Camilo Hoyos Gómez¹

Filiación: Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España.

E-mail: camilo.hoyos@upf.edu

RESUMEN²

En el siguiente artículo nos encargaremos de establecer una similitud estética y visionaria en la obra del francés Gérard de Nerval, *Les Nuits d'Octobre* (1852) y el conjunto de fotografías nocturnas de París llevadas a cabo por Brassai y publicadas en sus *Paris de Nuit* (1933) y *Le Paris secret des années 30* (1976). Nos detendremos en la importancia de la noche y en la fundación de la *tradition noctambule* francesa para establecer que la mirada noctámbula de Nerval y Brassai es compartida a pesar de los dos medios en los cuales se expresan y de los 70 años que los separan.

Palabras clave: Brassai, Nerval, París, promenade, fotografía.

ABSTRACT

Our article establishes an aesthetic and visionary similarity between the short-novel *Les nuits d'Octobre* (1852) of Gérard de Nerval and the series of nocturnal photographs taken by Brassai and published in his books *Paris de Nuit* (1933) and *Le Paris secret des années 30* (1976). We will analyze the importance of the night and the foundations of the french *tradition noctambule* in order to recognize how with Nerval and Brassai we are upon the same nightwalker regard, even though they are separated by 70 years and express in two different languages.

Keywords: Brassai, Nerval, Paris, promenade, photography.

El nombre “La ciudad luz” que se utiliza para referirse a París tuvo que haber surgido desde su propia oscuridad; esto es, desde su noche misma. Ya fuera desde los albores del siglo XVIII cuando Diderot y d’Alambert se dedican a la edición y construcción de la *Encyclopédie*, epítome absoluto del Siglo de las Luces; ya fuera por los comienzos del alumbrado público en 1797, y a nivel masivo a partir de 1829, el adjetivo siempre ha sido un intento de alumbrar la ciudad. La historia de la luz parisina siempre ha ido de la mano de su oscuridad –o, por lo menos, de su deseo de evasión–.

En la obra *Les Nuits d'Octobre* (1852) de Gérard de Nerval, y el conjunto de fotografías nocturnas de París, sobre todo en los libros *Paris de Nuit* (1933) y *Le Paris secret des années 30* (1976), de Gyula Hálász, mejor conocido como Brassai, encontramos dos instancias en la tradición noctámbula de la ciudad de París. Brassai, a finales de la década de 1920, se dedica, gracias al entrenamiento y adquisición de una mirada noctámbula que llevó a cabo en compañía de Léon Paul Fargue (autor del emblemático *Le piéton de Paris* de 1939), a fotografiar los aspectos de la noche de París, a sus extraños personajes y misteriosas locaciones que incluyen bulevares, orinales, interiores de bares, cabarets, bailarinas, prostitutas y demás seres de la calle. Nerval, setenta años antes, había destacado estas mismas imágenes. Cada uno de los dos utiliza el lenguaje más propicio de su época para desarrollar su mirada noctámbula.

Publicada en 1852, *Les Nuits d'Octobre* de Gérard de Nerval consiste en las tres noches que el personaje narrador habita en París, Meaux y en la prisión de Créspy-en-Valois. La primera noche de *Les Nuits d'Octobre* cuenta con todos los elementos que el *promeneur nocturne* necesita para establecer su visión particular de la noche y su imperiosa necesidad del recuento de aquello que ha sido visto. Su *promenade* tiene que ver con el azar de los nuevos personajes urbanos de la ciudad, engendrados por la noche misma. Nerval muestra no solamente las escenas nocturnas inalcanzables para los seres diurnos: pone en evidencia que existe otro París, secreto y misterioso, representado en un nuevo orden social y tipológico. Las obras de Rambuteau y más tarde de Haussmann intentarían a toda costa iluminar la ciudad, para así poder posicionarse, no en vano, como la ciudad de las luces tanto intelectualmente (la herencia del siglo XVIII) como urbanísticamente. Tal como indica Pierre Citron, a pesar de que para 1850 muchos barrios ofrecían espacios claros, luminosos y transparentes en oposición a la oscuridad misteriosa de otras calles, hubo quienes buscaron los *endroits* que aún permanecían oscuros, encontrando asilo de tanta luz en el aún preservado París sombrío (II 309). Se trata, sin más, de la fundación de la tradición noctámbula, de la cual el narrador de Nerval forma activa parte.

El personaje, luego de perder el tren que le llevaría a Meaux desde París, cae en cuenta de que le es necesario esperar hasta el día siguiente para poder tomarlo. Bajando por la rue Hautefeuille, se encuentra con un amigo suyo, un *flâneur*, que será el primero de los muchos personajes representativos de la noche que vendrá. Es el amigo *flâneur* quien sugiere, una vez está al tanto de que el narrador perdió el tren, que podrían ir a cenar: “Lorsque nous sommes anuités si tu n’as pas sommeil, nous irons souper quelque part” (Nerval 317) ((Puesto que tú y yo somos anochecidos [anuités] si no tienes sueño, iremos a comer a alguna parte” (las traducciones de la obra de Nerval son mías.)). “Anuités”: el neologismo implica una pertenencia a la noche. El haber perdido el tren se convierte en la oportunidad perfecta para comenzar la travesía nocturna.

En su *promenade* hacia Les Halles, entrarán en escena personajes y circunstancias únicamente merecidas por aquellos que se atreven a caminar la noche de la ciudad. Los seres de la noche y sus personajes marginales tienen incluso un lenguaje propio, diversificado de aquel de Corneille o de Bossuet, y es en la transcripción que el narrador tiene que dar fe de ello. Como es apenas natural, todos los escenarios que hasta el momento han vislumbrado son *bizarres*, reclamando así un orden distinto de pensamiento—orden, por demás, establecido a partir de la lectura de la nueva noche decimonónica de París—.

La llegada a Les Halles se lleva a cabo pasada la medianoche, justo en el momento en que el puesto de mercado central de París comienza su actividad nocturna. Comprendemos que en este momento de la narración comienza la actividad de sus trabajadores. En momento alguno podemos dejar de anotar que el propósito mismo de la visita de los personajes a la plaza central tiene como único objetivo el de observar: es la necesidad imperante de dos personajes *anuités* por observar aquello que transcurre en este momento de la noche. Una vez que llegan allí, el narrador no tarda en describir aquello que está sucediendo:

Le petit carreau des halles commençait à s'animer. Les charrettes des maraîchers, des mareyeurs, des beurriers, des verduriers, se croisaient sans interruption. Les charretiers arrivés au port se rafraîchissaient dans les cafés et dans les cabarets, ouverts sur cette place pour toute la nuit. Dans la rue Mauconseil, ces établissements s'étendent jusqu'à la halle aux huîtres; dans la rue Montmartre, de la pointe Saint-Eustache à la rue du Jour ((La plaza del mercado comenzaba a animarse. Las carretas de los horticultores, de los pescadores, de los mantequeros, de los verduleros, se cruzaban sin cesar. Los carreteros recién llegados se refrescaban en los cafés y en los cabarets, abiertos en esta plaza durante toda la noche. En la calle Mauconseil, estos establecimientos se encuentran hasta el corredor de las ostras; en la calle Montmartre, de la esquina Saint-Eustache hasta la calle de Jour.")). (Nerval 329)



Fig. 1
“Déchargement des légumes aux Halles” (1931)

Tratándose de la más importante plaza de mercado de París, resulta apenas natural comprender que la mercancía que se ofrece al día siguiente debe ser organizada y manejada antes de la mañana; esto es, durante la noche. La confluencia de personajes que deben asistir a la noche para poder prestar sus servicios una vez amanece se convierte, pues, en uno de los objetivos más singulares del ojo *noctambule*, razón por la cual comprendemos la súbita irrupción en escena de las carretas de verduleros, de pescaderos y de mantequeros que se cruzan sin interrupción.



Fig.
Les Halles à la nuit" (1935)

2

Las verduras, los pescados, las frutas y demás mercancía que en la mañana será vendida se convierten en una de las imágenes que solamente pueden ser observadas y detalladas por aquél que camina la plaza una vez pasada la media noche; además, resulta fundamental comprender que se trata de una pareja ajena a la escena misma, que porta una mirada ajena en un entorno que para los retratados presupone una cotidianidad nocturna.



Fig.
"La petit train de Les Halles" (1935)

3

Observan, además, a las verduleras que pelan sus productos para la exhibición, a los descargadores de carretas, junto a muchos otros que, luego de haber descargado la mercancía que ha llegado, esperan vehementemente la siguiente carreta que deben desmontar.

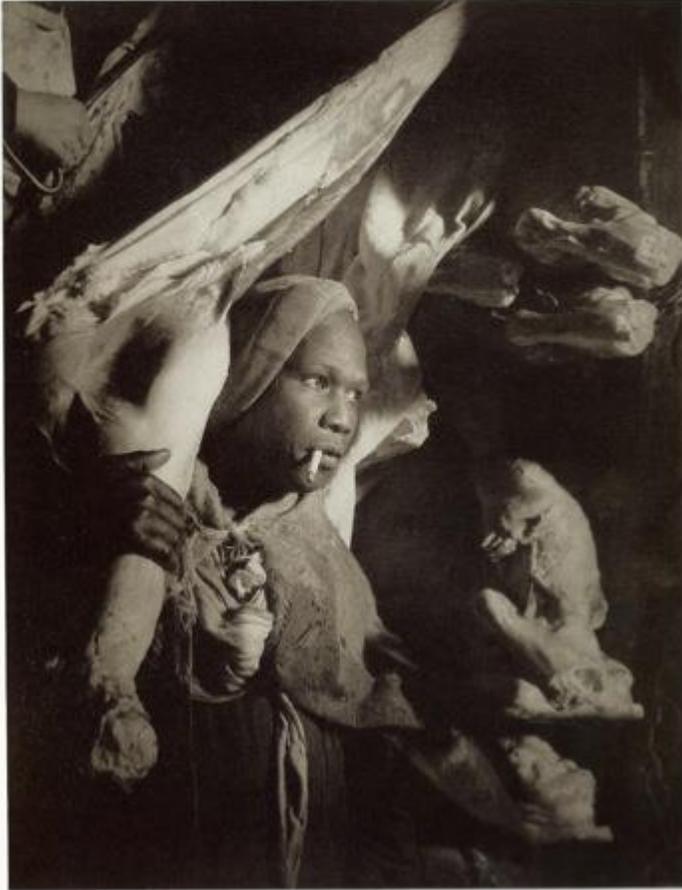


Fig.
"Les forts de Les Halles" (1935-1938)

4

Por último, detallan a algunos carreteros que, terminada su labor, aprovechan algunas horas de sueño antes de comenzar de nuevo su trabajo, y otros que van a refrescarse a algún café o cabaret de la plaza, abiertos durante toda la noche, y los últimos que reposan en sus propias carretas mientras llega el turno de trabajo.



Fig. "Maraîchère endormie aux Halles" (1930-1932)

5

El narrador logra reconocer a aquellos "falsos campesinos", que no son más que especuladores que aparentan, a través de sus vetustas vestimentas, no tener el dinero que en realidad tienen. Reconocen, por último, a los *charniers*: los antiguos establecimientos donde los poetas del siglo pasado, careciendo de grandes invitaciones, venían a comer y luego a compartir sus versos. Pero estas galerías, tal como explica el narrador, ya están iluminadas por el gas de las calles y del establecimiento. París ha cambiado, pero aún se conservan espacios misteriosos, que resulta imperante para el ojo curioso buscar a partir de la aventura. No es más que el *quotidien merveilleux* que Louis Aragon pregonaría casi 70 años después.

Luego de comer en el restaurante Baratte, deciden tomar el *pousse-café* en el Paul Niquet, donde una vez más el narrador reconocerá el público extraño que allí habita: mercaderes de Les Halles, *chiffonières* –esto es, personas que viven en la calle y para su propia supervivencia se dedican a recoger cosas de la calle, extrañas conversaciones, un mundo alterno que pertenece únicamente a la noche.



Fig.
"Le chiffonnier" (1931-1932)

6

Ya viendo el amanecer a través de una de sus ventanas, el narrador mismo reconoce aquello que ha venido haciendo a lo largo del relato: *daguerréotyper la réalité*. El paso del narrador y de su amigo por la plaza central de Les Halles no tenía otro propósito adicional que el de observar, que el de reconocer aquello que sucede en las horas de la noche, imágenes únicamente merecidas por el ojo noctámbulo.

Puesto que la totalidad de su relato había partido de la lectura de un artículo supuestamente escrito por Charles Dickens, el narrador intenta, de la manera más realista posible, dar fe de aquello que observó durante la noche. Y lo que fue observado con mayor énfasis y clamor fueron, precisamente, los bizarros aún cotidianos personajes de la noche parisina, en uno de sus mismos corazones: la plaza de mercado de Les Halles y sus más inmediatos alrededores.



Fig. "Clochards, Bourse du Commerce" (1930-1932)

7

La importancia de Nerval en la consolidación de la naciente tradición nocturna de mediados del siglo XIX es sin lugar a dudas apabullante. Con este texto, Nerval se convierte en heredero directo de las largas *promenades* nocturnas a las cuales se dedicó su gran admirado Rétif de la Bretonne, quien, siguiendo los pasos de su amigo Louis Sébastien Mercier, autor del monumental *Le tableau de Paris* (1791), decidió caminar durante toda su vida las calles nocturnas de París a finales del siglo XVIII, conformando así su *Les nuits de Paris* (1788). Para cualquier aficionado en la noche, la parada en la prosa de Rétif resultaba fundamental, tal como lo demuestra Nerval mismo al haber escrito un largo texto biográfico sobre éste titulado *Les confidences de Nicholas*, publicado en 1850 y luego incluido en *Les Illuminés* de 1852. Desde las primeras páginas de *Les nuits de Paris*, Rétif se autoproclama como el búho-espectador; esto es, como aquél que ve todo lo que los seres diurnos jamás podrán imaginar. A partir de esta imagen fue que la consagrada revista surrealista *Minotaure* le rindió un homenaje en su séptimo número, titulado "El lado oscuro de la noche", en la cual se incluyeron alrededor de quince imágenes de aves nocturnas. Se

trata, además, del mismo número en el cual André Breton publicó su célebre “Noche del girasol”, que luego se convertiría en una pieza emblemática de su *L’amour fou* (1937).

Pero la importancia de Nerval, sin embargo, superará aquella de Rétif en materia surrealista, a pesar de que éste último tenga una breve mención en la detectivesca novela *Les dernières nuits de Paris* (1928) de Phillippe Soupault. Es Breton mismo quien se dedica a rendir un homenaje a Nerval en uno de sus más relevantes libros, como lo es *La clé des champs*. Karlheinz Stierle, en su monumental estudio sobre la legibilidad de la ciudad de París *La capitale des signes*, se encarga de sacar a luz la relación directa entre el título de la obra de Breton y el episodio en el cual, en la prisión de Créspey, el narrador de Nerval hace un juego de palabras entre “la clé des champs” y “la clé de la rue”. Breton, al titular su conjunto de textos *La clé des champs*, rinde un homenaje a esta obra: para Stierle resulta evidente que el homenaje oculto es un llamado a la importancia de saber captar y aprehender realidades ocultas, sobre todo aquellas que pertenecen a la noche (399). El *daguerréotyper la réalité* en Nerval se traduce, en Breton, en la inclusión de fotografías en muchas de sus obras. El círculo se cierra precisamente cuando recordamos que en la mencionada publicación de “La noche del girasol” de Breton, fue precisamente la fotografía de la Tour Saint Jacques de Brassai la que acompañó el texto.

El primero en insistir en la captura “fotográfica” de las realidades nocturnas fue Nerval. Tal como hemos visto en la inclusión de las fotografías a lo largo del artículo, encontramos una correspondencia entre los personajes referidos por Nerval y aquellos que llamaron la atención de manera ineludible a Brassai, tomadas en su mayoría entre 1928 y 1935. El punto de unión, además de la noche parisina, es precisamente el ojo noctámbulo. Fue Henry Miller quien en 1937 publicó un artículo sobre el fotógrafo refiriéndose a él como “el ojo de París”. En dicho artículo, Miller sustenta que Brassai tiene una mirada rechazada por tantos artistas del momento, que es “la mirada normal”: sin necesidad alguna de deformar, distorsionar o de mentir acerca de lo que ve, Brassai es la representación misma del ojo insaciable (ctd. en Sayag). Ya Brassai había establecido la importancia de la mirada en relación a la noche parisina en el prólogo de *Le Paris secret des années 30*: “c’est poussé par le désir de traduire en images tout ce qui m’émerveillait dans ce Paris nocturne, que je devins photographe, bien que jusqu’alors j’aie négligé, méprisé même, la photographie. Ainsi naquit *Paris de Nuit*, publié en 1933” (Brassai, *Le Paris secret... 5*) (“fue el deseo de traducir en imágenes todo aquello que me maravillaba de este París nocturno lo que me hizo convertirme en fotógrafo, a pesar de que hasta entonces había ignorado, despreciado incluso la fotografía. Así fue que nació *Paris de nuit*, publicado en 1933”).

En medio de la noche misma, uno de los elementos que Brassai destacó sin lugar a dudas fue el de la gigantesca población parisina que no vivía sino en la oscuridad cubierta. Reconoce que muchos de estos personajes ya han dejado de existir: los pulidores de los rieles del tramway, los poceros que bombeaban los pozos sépticos de los viejos barrios de París, los asentadores, verduleros, descargadores y descuartizadores de animales de Les Halles –sin más, muchos de los personajes también vistos por Nerval en su *Nuits d’Octobre*–. Refiriéndose a su fotografía “Rue de la Lappe” de 1932, de su *Paris secret des années 30*, Brassai recordará cómo, cuando estaba en búsqueda de sujetos femeninos que pertenecieran al mundo de la prostitución en París, siempre sentía una predilección por dirigirse a Les Halles.



Fig.
"Rue de la lappe" (1932)

8

Las mismas "Venus de los carrefours" que, a partir de las cuatro de la mañana, ofrecían sus encantos a los verduleros y descargadores que trabajaban en la plaza, además de a los "noctambules qui, ayant passé la Nuit à Montmartre ou à Montparnasse, voulaient l'achever en beauté aux Halles" (Nerval 91) ("noctámbulos que, habiendo pasado la Noche en Montmartre o en Montparnasse, deseaban luego concluirla en belleza en los Halles".)). Una serie de elementos que relacionan directamente el ojo narrativo de Nerval con aquél fotográfico de Brassai, cada uno forjando una nueva imagen de la noche parisina.

Brassai nació a través de la mirada. Su pila bautismal fue la luz y la sombra que detectaba a través de su cámara; por esto, cambió su nombre a Brassai, haciendo un pequeño homenaje a Brasso, su pueblo rumano. Pero en realidad lo que le dictó su propio nombre fueron sus reiteradas *promenades* nocturnes realizadas a partir de 1924 en compañía de Henry Miller y de Léon Paul Fargue, autor de *Le piéton de Paris*. Encontramos en Brassai uno de los ejemplos más representativos de la experiencia epifánica de la noche parisina: a partir de su atravesamiento, conocimiento y desvelamiento, se proclama una nueva

mirada –la fotográfica, que juega con las sombras y la luz natural como procedimiento de captura– que asigna un nuevo nombre, cuya obra se convertirá asimismo en una huella indeleble de las grandes representaciones nocturnas de la capital francesa hasta nuestros días.

En el prólogo al *Paris secret des années 30* Brassai rememora cada una de las fotografías tomadas, trayendo a colación tanto anécdotas como experiencias vividas durante la captura de cada una de éstas. Sin embargo, también en su artículo “Camera in Paris” de 1949 explica a través de referencias literarias su quehacer fotográfico. Allí Brassai explica la manera como Baudelaire, a través de su *Le Peintre de la Vie Moderne*, le condicionó su mirada noctámbula: reconoce la facultad visionaria de Baudelaire al comprender a Constantin Guys –el pintor de la vida moderna y gran cronista de los tiempos modernos– como un fotógrafo: puesto que, como es sabido, para Baudelaire el *flâneur*, el observador aplicado, fija su domicilio en lo numeroso, lo ondeante, en el movimiento, en la fugacidad y en lo infinito, Brassai reconoce que “la photographie et la cinématographie ont pour fonction, comme les autres arts graphiques, de fixer les aspects le plus fugaces de la vie: ses moments et ses mouvements” (Brassai, “Preface de Camera in Paris” 283) (“la fotografía y la cinematografía tienen como función, como las otras artes gráficas, de fijar los aspectos más fugaces de la vida: sus momentos y sus movimientos.”)).

Si bien el ojo noctámbulo, como hemos visto, se encarga de capturar los personajes únicamente pertenecientes a la noche de Les Halles, también encontramos otras fotografías diurnas que se encargan de atrapar la fugacidad de la calle parisina. Quizás no hay mejor ejemplo para esto que la serie de fotografías “Une homme meurt dans la rue, Boulevard de la Glacière”, de 1932. La serie consiste en la sucesión de imágenes desde el momento en que un cadáver es descubierto por unos viandantes, retratando a los curiosos paseantes que se acercan a ver el cadáver, los policías que lo levantan, la pequeña multitud que se concentra en un punto determinado del boulevard, para después pasar a ser, de nuevo, una calle solitaria.









Fig.
Serie "Un homme meurt"

9

El único elemento estático de la serie es un coche negro aparcado al lado de la acera. De resto, es la fugacidad misma de la ciudad: la búsqueda de la imagen fruto del azar que, mediante una debida lectura y apropiación fotográfica, enuncia asimismo un misterio únicamente comprensible en las mismas leyes de la ciudad –el azar y sus circunstancias–. Así, variando la famosa frase de Lautréamont, se está sujeto al encuentro fortuito entre un *clochard* y una pareja de enamorados sobre una banca pública.

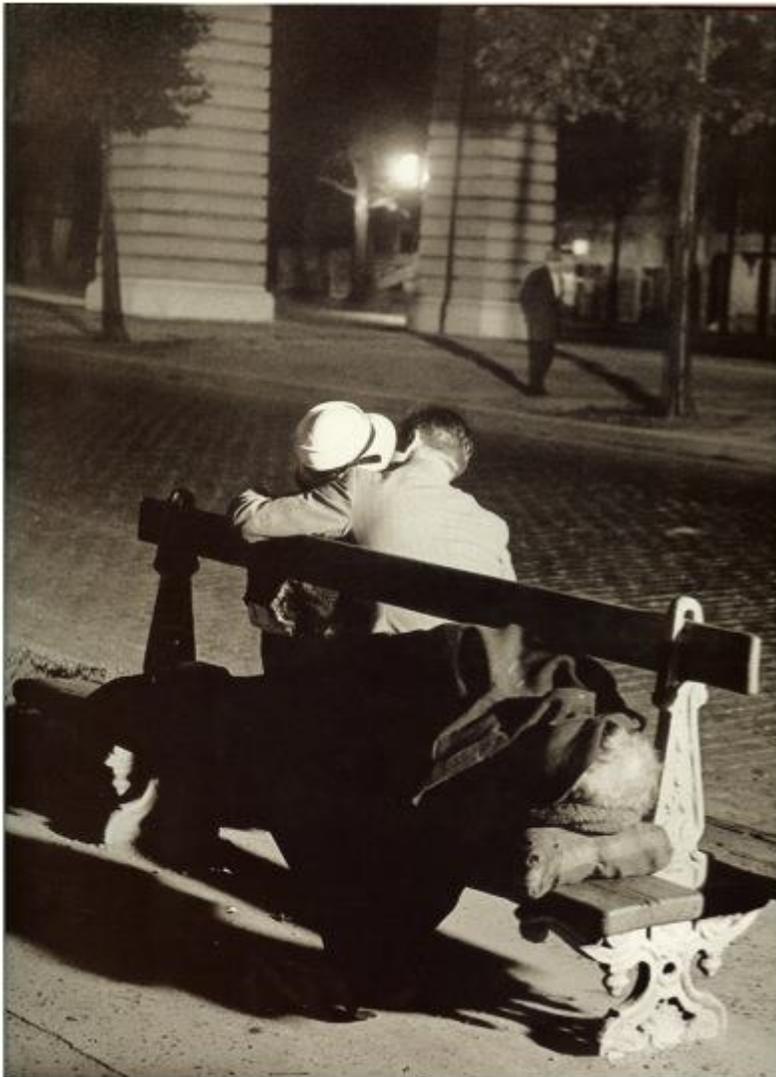


Fig. "Couple d'amoureux sur un banc et un clochard, Boulevard St. Jacques" (1932)

10

Brassaï es el primer *noctambule photographe* ((Si bien para finales del siglo XIX Atget ya había llevado a cabo algunas fotografías nocturnas de la ciudad de París, su búsqueda era otra, no muy diferente de aquella que llevaba a cabo durante las horas diurnas.)) porque encuentra un efecto poético en los personajes de la calle misma, como lo podemos ver en la leyenda que acompaña a la fotografía de la mendicante (Placa 24 de *Paris de nuit*): "Cette mendicante spectrale, qui conserve dans sa déchéance on ne sait quel aure de grandeur, hante pendant la nuit les quais de la Seine et les Halles." (Brassaï, *Paris de nuit* 69).

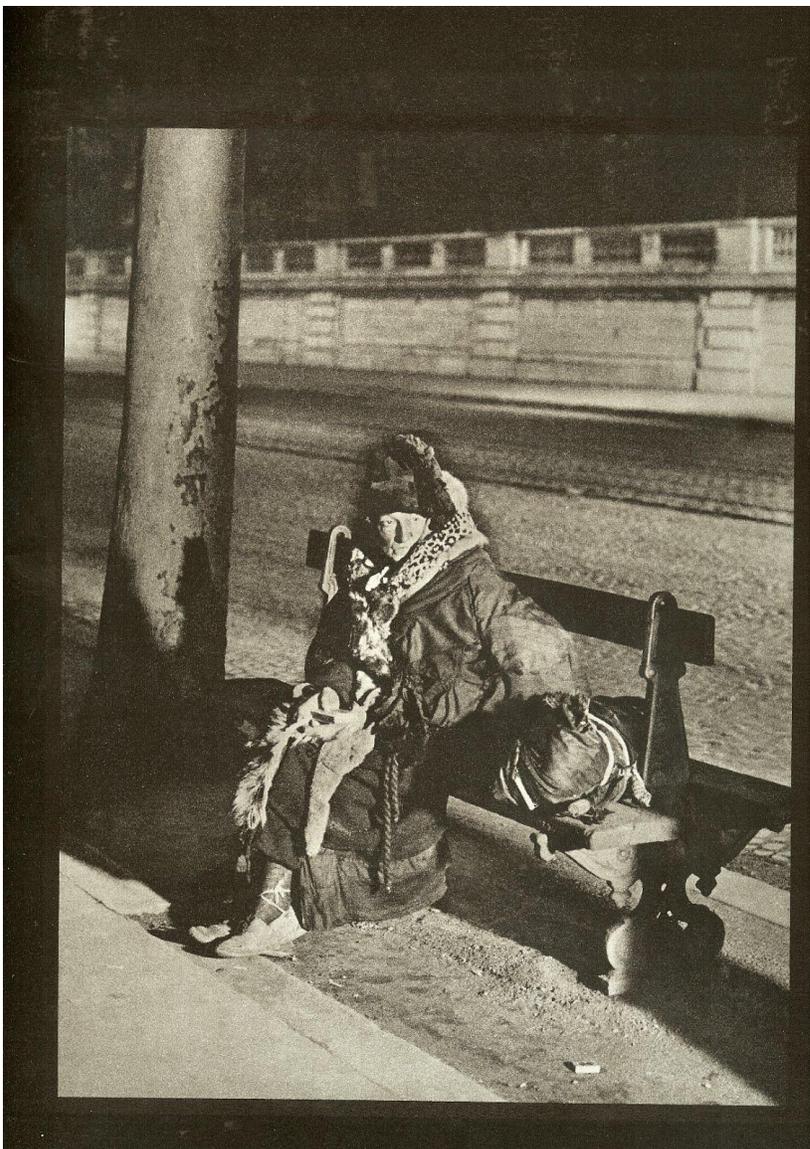


Fig.
"Mendicante, Paris de Nuit" (1932)

11

Sin lugar a dudas, se trata de un personaje-tipo de la ciudad sobre el cual Nerval se hubiera detenido largamente. Tanto para Nerval como para Brassai la noche ofrecía el panorama ideal para llevar a cabo la lectura de sus distintos habitantes y lugares. Para encontrar un epítome absoluto en lectura de la ciudad nocturna, basta con recordar a Dupin, insigne personaje de Edgar Allan Poe, quien en "The Murders of the Rue Morgue" (1841), una vez caía la noche, salía a la ciudad "roaming far and wide until a late hour, seeking, amid the wild lights and shadows of the populous city, that infinity of mental excitement which quiet observation would afford" (Poe 401) ((Salíamos entonces a la calle tomados del brazo, continuando la conversación del día o vagando al azar hasta muy tarde, mientras buscábamos entre las luces y las sombras de la populosa ciudad esa ininidad de excitantes espirituales que puede proporcionar la observación silenciosa". (Trad. de Julio Cortázar, 430.)). La salida a la noche se lleva a cabo para poder leer: la ciudad nocturna se contempla

como un libro abierto, plagado de símbolos y elementos que instan a ser relatados. Stierle, refiriéndose a la lectura que Walter Benjamin llevó a cabo del París del siglo XIX en su *Passagenwerken*, acota que hizo suya la expresión de Hugo von Hofmannsthal “Leer lo que no está escrito”. La ciudad, por lo tanto, es un “teatro de funciones semióticas inagotables”, que llevan a una sobreproducción de legibilidades urbanas: “Le texte est un forêt, mais le forêt est une énigme de la ville, qui devient texte lisible” (Stierle 5) (“El texto es un bosque, pero el bosque es un enigma de la ciudad que se vuelve legible”). Es la lectura literaria de la noche la gran invitadora a la búsqueda, a la aventura, y a la *promenade*, sea de manera narrativa, sea de manera fotográfica.

Será a partir de 1840 que París cobrará conciencia de sí misma precisamente a partir de su legibilidad. Roger Caillois, en *Le mythe et l'homme*, explica cómo el cambio de lectura en la ciudad que desató su mitificación cobró forma precisamente en el momento en que la novela de aventuras es sustituida por la novela policíaca, puesto que consiste en la lucha que debe llevar a cabo un héroe para conquistar “la ciudad innombrable” (158). La ciudad, en cuanto a libro abierto, se postula como el espacio en el cual se lleva a cabo la búsqueda de imágenes por parte del ojo artístico. A pesar de los casi setenta años que transcurrieron entre la publicación de la novela de Nerval y el primer libro de Brassai, encontramos que el lenguaje de la noche seguía siendo el mismo: a pesar de las grandes obras del Barón Haussmann a partir de 1852, a pesar del masivo alumbramiento llevado a cabo en la segunda mitad del siglo XIX en las calles de París, el gran elemento que nos permite unir los dos grupos de obras es la mirada nocturna y, yendo aún más lejos, la noche de París. Fue en 1933 que pudimos ver, llevada hasta las últimas consecuencias, el deseo de Nerval en aquella *promenade* de octubre de *daguerréotypes la réalité*: es a través de las fotografías nocturnas del “ojo de París” que podemos vislumbrar las instancias de la noche que Nerval habitó, no muy diferentes de aquellas que Brassai llevaría a cabo a su manera. Cada uno toma su propio punto de partida para llegar a la misma meta: Nerval el lente realista impuesto por Charles Dickens en la Inglaterra de mediados de siglo XIX y Brassai la mirada reclamada por Baudelaire en su *Peintre de la vie moderne*. Dos caminos alternos que, a través de los senderos laberínticos del atravesamiento de la ciudad, les condujeron a uno de los corazones del París antiguo: el barrio de Les Halles. En Brassai vemos aquello que Nerval describe, mientras que en Nerval leemos aquello que Brassai fotografía. Dos reconocimientos de un nuevo orden de imágenes nocturnas. A través de la fotografía o de la narración se lleva a cabo un culto y detallada observación de lo urbano y sus personajes. Lo verdaderamente interesante transcurre a nivel de la calle, en ella misma; de allí, el naciente interés desde mediados del siglo XIX por enaltecer, a pesar de la *bizarre* con la que contaba, la tradición de la noche. Observar las fotografías de Brassai, pues, a medida en que realizamos la lectura de la obra de Nerval, nos permite olvidar los setenta años que los separa, al comprobar que detrás de la pluma y detrás del lente residía el mismo ojo noctámbulo.

No es casualidad, pues, que en el mismo año de llegada de Gyula Hálász a París el joven de veintiséis años Louis Aragon ya pregonara en su *Paysan de Paris* la apología de lo concreto: “Métaphysique des lieux, c'est vous qui bercez les enfants, c'est vous qui peuplez leurs rêves” (19) (“Metafísica de los lugares, eres tú quien arrulla a los niños, eres tú quien puebla sus sueños”). Porque fue precisamente a partir de la década de 1920 que se encontró en París la metafísica de los lugares, llevada a cabo magistralmente por la estética surrealista, aun cuando ya había sido pregonada en los comienzos del Segundo Imperio

por Gérard de Nerval y que luego sería retratada por Brassai. La noche de París alumbra en su oscuridad a todos aquellos que se proclaman como seguidores suyos: los *noctambules*.

Bibliografía:

- Aragon, Louis. *Le paysan de Paris*. Paris: Folio-Gallimard, 1972. Impreso.
- Brassai. *Le Paris secret des années 30*. Paris: Gallimard, 1976. Impreso.
- . *Paris de nuit*. Paris: Arts et métiers, 1987. Impreso.
- . "Préface de Camera in Paris". *Brassai, Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition "Brassai". Centre Pompidou, 19 avril-25 juin 2000*. Ed. Alain Sayag. Paris: Centre Pompidou/Seuil, 2000: 280-285. Impreso.
- Brix, Michel. "Nerval, lecteur et biographe de Rétif de la Bretonne". *Études Retiviennes*. Vol. 38. 2006: 179-190. Impreso.
- Burton, Richard D.E. "The Unseen Seer, or Proteus in the City: Aspects of a Nineteenth-Century Parisian Myth". *French Studies*. Vol. 42, n°1, 1988: 50-68. Impreso.
- Caillois, Roger. *Le mythe et l'homme*. Paris: Gallimard, 1987. Impreso.
- Citron, Pierre. *La Poésie de Paris dans la littérature française de Rousseau a Baudelaire*. 2 vols. Paris: Les Éditions de Minuit, 1961. Impreso.
- Ferguson, Priscilla P. "The flâneur on and off the streets of Paris". *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. Londres: Routledge, 1994: 22-39. Impreso.
- Nerval, Gérard de. *Œuvres complètes*. 3 vols. Paris: Gallimard-La Pléiade, 1984. Impreso.
- Poe, Edgar Allan. *Poetry and Tales*. New York: Literary Classics, 1984. Impreso.
- . *Cuentos 1*. Trad. Julio Cortázar. Madrid: Alianza Editorial, 2004. p. 430. Impreso.
- Richer, Jean. Nerval. Expérience et création. Paris: Hachette, 1970. Impreso.
- Sayag, Alain (ed.). *Brassai. Ouvrage publié à l'occasion de l'exposition "Brassai", Centre Pompidou, 19 avril-25 juin, 2000*. Paris: Centre Pompidou/Seuil, 2000. Impreso.
- Stierle, Karlheinz. *La capital des signes. Paris et son discours*. Paris: Fondation Maison des sciences de l'homme, 2001. Impreso.
- Turcot, Laurent. "Du promeneur au flâneur: les influences de Rétif de la Bretonne dans la construction d'une figure sociale du XIXe au XIXe siècle". *Études retiviennes*, n° 38. Congrès "Rétif et ses lecteurs", 2006. 143-156. Impreso.
- Vidler, Anthony. "Reading the City: The Urban Book from Mercier to Mitterand". *PMLA*, vol. 22, n° 1, jan. 2007. Impreso.

Fecha de aceptación: 6/4/10 de recepción: 19/3/10

1. Camilo Hoyos Gómez es Licenciado en Teoría de la Literatura y Estudios Literarios por la Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia. Fue investigador predoctoral del la Universitat Pompeu Fabra y obtuvo su DEA por una investigación de la novela *De sobremesa* de José Asunción Silva analizado bajo las poéticas del decadentismo y el prerrafaelismo. Su tesis doctoral, dirigida por la Victoria Cirlot, consistió en el análisis de la imagen de la ciudad de París desde finales del siglo XVIII francés hasta mediados del siglo XX latinoamericano, bajo el título *La imagen literaria de París. Desde Mercier, Baudelaire y el surrealismo hasta Rayuela de Julio Cortázar*. En la actualidad es profesor asociado de la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.
2. Una versión anterior de este artículo fue presentada en el coloquio "Imagen y Texto" del Institut Universitari de Cultura, Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, en enero 2009.
3. Puesto que tú y yo somos anochecidos [anuités] si no tienes sueño, iremos a comer a alguna parte" (las traducciones de la obra de Nerval son mías).

4. La plaza del mercado comenzaba a animarse. Las carretas de los horticultores, de los pescadores, de los mantequeros, de los verduleros, se cruzaban sin cesar. Los carreteros recién llegados se refrescaban en los cafés y en los cabarets, abiertos en esta plaza durante toda la noche. En la calle Mauconseil, estos establecimientos se encuentran hasta el corredor de las ostras; en la calle Montmartre, de la esquina Saint-Eustache hasta la calle de Jour.”
5. “fue el deseo de traducir en imágenes todo aquello que me maravillaba de este París nocturno lo que me hizo convertirme en fotógrafo, a pesar de que hasta entonces había ignorado, despreciado incluso la fotografía. Así fue que nació *Paris de nuit*, publicado en 1933”.
6. “noctámbulos que, habiendo pasado la Noche en Montmartre o en Montparnasse, deseaban luego concluir la en belleza en los Halles”.
7. “la fotografía y la cinematografía tienen como función, como las otras artes gráficas, de fijar los aspectos más fugaces de la vida: sus momentos y sus movimientos.”
8. Si bien para finales del siglo XIX Atget ya había llevado a cabo algunas fotografías nocturnas de la ciudad de París, su búsqueda era otra, no muy diferente de aquella que llevaba a cabo durante las horas diurnas.
9. Salíamos entonces a la calle tomados del brazo, continuando la conversación del día o vagando al azar hasta muy tarde, mientras buscábamos entre las luces y las sombras de la populosa ciudad esa infinidad de excitantes espirituales que puede proporcionar la observación silenciosa”. (Trad. de Julio Cortázar, 430.
10. “El texto es un bosque, pero el bosque es un enigma de la ciudad que se vuelve legible”.
11. “Metafísica de los lugares, eres tú quien arrulla a los niños, eres tú quien puebla sus sueños.”